

Икона «Преображение» – выдающийся памятник псковского искусства XVI века

(о проблемах методологии в науке о древнерусском искусстве
и экспертизы произведений иконописи)

В 2005 году в аукционный дом «Гелос» частным лицом была привезена из Пскова только что отреставрированная икона «Преображение», судя по значительным размерам и иконографии, в древности входившая в праздничный чин одного из псковских иконостасов (илл. 1). Помимо вполне убедительной истории происхождения (из древней церкви Псковской области), памятник, как это стало в последние годы принято, сопровождался экспертными заключениями. Самое раннее было подписано заведующей отделом реставрации Псковского музея-заповедника Н.М. Ткачевой, в течение 30 лет реставрирующей псковские иконы и принимавшей непосредственное участие в раскрытии памятника. Второе – составлено реставратором ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря А.Н. Овчинниковым, который большую часть своей жизни посвятил изучению псковской живописи. Еще одна коллективная экспертиза Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева представляла собой искусствоведческое (Г.В. Попова) и технико-технологическое исследование приемов и техники письма, сделанное в ГосНИИ реставрации О.В. Лелековой и М.М. Наумовой. Все они, среди прочих достоинств иконы, безоговорочно признали в ней памятник псковской иконописи XVI века, причем «имеющий несомненное историко-культурное, художественное и музейное значение». Однако мнения всех этих специалистов оказались не в счет, поскольку ведущий научный сотрудник НИИ РАХ И.А. Бусева-Давыдова признала икону современной подделкой. В результате памятник вернулся в Псков в ожидании своей дальнейшей судьбы. А поскольку бывалыми коллекционерами и подлинными знатоками русской иконописи давно замечено, что «не собиратели ищут иконы, а иконы находят их», так произошло и с этим замечательным памятником отечественной культуры, через пару лет приобретенным для частного Музея Русской иконы его директором Н.В. Задорожным.

Теперь «Преображение» является настоящим украшением и подлинной гордостью новой экспозиции музея

(приобретена для музея у частного лица в Пскове в 2007 г. Инв. № ЧМ-155. 85,0 61,0 4,0), в январе этого года торжественно открытого в Москве в новом здании на Гончарной улице. Можно было бы на этом поставить скорее даже не точку, а восклицательный знак, тем более что с момента своего поступления сюда икона «Преображение» получила всеобщее признание. На памятной выставке «Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний», прошедшей в 2009 году в ГМИИ им. А.С. Пушкина, она наряду с другими шедеврами восхищала взоры специалистов и самого широкого круга знатоков и коллекционеров, неизменно выделявших произведение благодаря его действительно выдающимся живописным достоинствам. В фундаментальном каталоге выставки икона была опубликована нами как псковский памятник второй четверти XVI века¹; а недавно с той же атрибуцией – в первом томе научного каталога собрания Музея Русской иконы². Казалось бы, помимо возможности эстетического наслаждения, редкая по своим художественным особенностям икона «Преображение» дает повод углубить наши знания о живописном искусстве средневекового Пскова, восполнить лакуны его истории; в конце концов, служит определенным уроком поспешных и необдуманных решений. Однако последовал ряд новых публичных выступлений, а затем и публикация И.А. Бусевой-Давыдовой, настаивающей на признании в иконе современной подделки. Как представляется, за этим случаем стоит гораздо более серьезная проблема методологии изучения древнерусского искусства, самым болезненным образом сказывающаяся и на ситуации с современной экспертизой, «хромающей» у нас уже на обе ноги. К сожалению, стало почти правилом, когда мнения экспертов на одно и то же произведение расходятся не на 25–30 лет, – что вполне естественно при разных научных точках зрения на датировку одного и того же художественного явления, а на столетия... Но самое тревожное видится нам в широкой волне «разоблачений», которые исходят, причем с трибуны научных конферен-

* Ответ на статью И.А. Бусевой-Давыдовой «Роль иконографии в экспертизе произведений иконописи», опубликованную в предыдущем номере нашего журнала (№ 4 (85), 2011, с. 4–15).



1. Икона «Преображение» из праздничного ряда иконостаса церкви Покрова погоста Знахлицы Псковского района. Конец 1530-х — начало 1540-х гг. Псков. Музей Русской иконы (Москва).

ций и страниц серьезных научных изданий, — как от ряда специалистов, так и от дилеров, почему-то считающих свое мнение единственно правильным и авторитетным...

Поэтому нам, пожалуй, придется начать с... самого начала. Тем более что многолетний опыт работы в одном из важнейших в России музеев с богатейшим фондом иконописи, под руководством старейших музейных знатоков, научил главному: приступать к любому описанию древнего памятника, интерпретации его иконографии и художественного содержания с изучения его «тела» — основы и живописного слоя.

Икона «Преображение» написана на древней еловой доске (состоящей из двух частей), причем настолько «узнаваемой» по характеру обработки деревянной основы, что можно без каких-либо колебаний связывать ее с псковскими землями XVI века. Именно здесь использовали такие добротные щиты хвойной породы (еловые или сосновые, а не традиционные — из липы) с аккуратной врезанными встречными, узкими еловыми же шпонками (что особенно важно в данном случае — первоначальными, аналогичными по текстуре древесины основе), имеющими на концах своеобразные углубления. Сохранились следы первоначальной обработки досок и шпонок: они сначала протесывались топором, а затем, вдоль волокон древесины, обрабатывались скобелем, что характерно для практики древнерусских мастеров. Обработка скобелем не встречается в иконном деле Нового времени, в том числе и в изготовлении досок для подделок.

Под нижней шпонкой следует обратить внимание на две глубокие прорезанные пометы, обычно обозначающие порядок иконы в иконостасе: праздничные образы Преображения, действительно, чаще всего стояли вторыми (от Царских врат) в левой части иконостаса. Размеры щита и темные киноварные опушки на довольно широких полях не оставляют сомнений в том, что икона стояла в тябловом иконостасе и размещалась в праздничном ряду крупного храма.

Технологические особенности приемов письма и состава красочных пигментов исследовались неоднократно, что для любого памятника является случаем скорее исключительным: сначала в реставрационной мастерской Псковского музея, затем в научно-реставрационном центре им. И.Э. Грабаря, наконец, дважды — во ВНИИ реставрации (в 2005-м и 2010–11 гг.). Во всех заключениях отмечается профессиональность проведенной реставрации; подтверждается древность состава грунта и натуральный характер всех примененных красочных смесей (поздние пигменты обнаружены лишь в местах незначительных поздних записей, например, на лице апостола Петра, или на реставрационных тонировках). Приемы письма и пигментный состав исследуемого произведения обусловлены хронологически и регионально; соответствуют отечественной иконописной традиции определенного периода, поскольку технология и техника русской иконописи эволюционировали с XIV столетия довольно динамично. Каждые 30–50 лет происходили существенные изменения: появлялись новые материалы, новые приемы выполнения тех или иных элементов живописной структуры, новые способы работы с золотом и серебром. Не исключение в этом отношении и поздняя иконопись, которой не были

известны целый ряд материалов и нюансы техники письма из арсенала средневековых мастеров. Исследователи, утверждающие, что поддельщики-иконники XIX–XX веков могли использовать идентичные пигменты и точно воспроизводить приемы работы древних иконописцев, демонстрируют невежество в области техники и технологии позднего иконописания, одной из разновидностей которой была так называемая «старинная» иконопись, то есть ремесло изготовления имитаций, подделок.

Рассмотрим состояние лицевой стороны нашего памятника. В авторском клееловом левкасе сформировалась система естественного кракелюра среднесетчатого типа, причем более крупные трещины сочетаются с более тонкими и совсем «волосными». Логика развития кракелюра, характер трещин свидетельствуют о непосредственном многолетнем процессе его формирования: искусственно создать подобную патину невозможно. Многоступенчатая (в нашем случае трехступенчатая) градация размеров трещин, появившихся в грунте иконы, — следствие многолетних, вековых процессов усушки основы и старения материалов.

Просматриваемая на местах потертостей авторского левкаса первоначальная паволока полотняного переплетения была наклеена на деревянную основу по всей ее поверхности. Древесина основы под паволокой чистая, ровная, с тонкой пленкой старой проклейки. Это явное свидетельство того, что основа, паволока и грунт выполнены в одно и то же время; они органично связаны между собой. Паволока и левкас претерпели многолетнее старение материалов, что отразилось на авторском красочном слое.

Технико-технологические исследования подтвердили высокопрофессиональные приемы письма и характерный для развитого XVI столетия состав пигментов. Отметим типичную для псковских мастеров манеру написания ликов охрением в два этапа по санкирю коричневатого оттенка (желтая охра, примесь угля и красной охры) с короткими белильными движениями. Важной особенностью работы мастера является использование им для получения синих и голубых цветов натурального азурита с различными добавками белил. Натуральный азурит, пожалуй, самый точный технологический показатель древности иконы. Около двадцати лет в темперном отделе ГосНИИР проводится изучение техники и технологии поздней иконописи. Среди более двух тысяч икон, обследованных вместе с М.М. Наумовой, значительную часть составляли стилизации, копии, подделки Нового времени, и ни в одной из них натуральный азурит не обнаружен.

В красочном слое иконы «Преображение» преобладают глауконит, хорошо очищенные и разные по оттенкам красные органические пигменты, в которые добавлены белила и небольшое количество угля. Разной плотности киноварь (псковская червель местного происхождения), чрезвычайно характерная краска для средневековой живописи Пскова. Довольно сложный состав имеет базовый слой роскрыши горок (которые, по мнению И.Л. Бусевой-Давыдовой, являются «простым копированием»): желтая охра, примесь белил, немного угля и глауконита. Зеленоватые тени на них — белила с небольшой примесью азурита и глауконита, красные приплески — дисперсная киноварь.



2. Икона «Преображение» из праздничного ряда иконостаса церкви Св. Николая Любятова монастыря под Псковом. Конец 1530-х годов. Псков. Псковский музей.



3. Икона «Преображение» из праздничного ряда иконостаса церкви Св. Троицы Троице-Сергиева монастыря. Около 1435 г.



4. Икона «Преображение»
из праздничного ряда иконостаса церкви Покрова погоста Знахлицы
(до реставрации).

Все примененные здесь пигменты известны в таких сочетаниях почти во всех псковских иконах XVI столетия.

Особую ценность для любых суждений об иконе всегда представляют наблюдения реставраторов, непосредственно раскрывавших древнюю живопись. Поэтому следует обратиться к записям и выводам реставрационного паспорта, составленного М.И. Владыкиным и Н.М. Ткачевой, реставраторами с огромным профессиональным опытом, всю свою жизнь изучавшими и раскрывавшими в Псковском музее исключительно псковские иконы (что особенно важно в данном случае). «Преображение» реставрировалось ими довольно долго, с некоторыми перерывами, с 1998 по 2005 год, в полном соответствии с музейными нормами раскрытий древних памятников, то есть под микроскопом и с минимальным использованием растворителей. Авторская живопись находилась под несколькими разновременными и не везде сплошь лежащими записями (илл. 4). Последняя из них относилась к рубежу XIX–XX веков, когда темно-зеленой масляной краской были переписаны поля, кое-где изображения средника, выполнена бронзировка фона. Поскольку поверхность иконы была предварительно спемзована и промыта, сильно потертым оказалось авторское золото фона, — сами же изображения не пострадали, благодаря нижележащему слою записи, сделанному



5. То же. В процессе реставрации
(в процессе раскрытия, левая верхняя часть изображения под записью,
на нижнем поле частично удаленная запись).

не позднее конца XVII — начала XVIII века. Во время этого поновления потемневшая живопись средника была частично прописана темперой, но сплошная запись нанесена лишь на поля иконы: черной краской с широкой оранжевой (свинцовый сурик) опушкой. Удаление этих записей на полях, как свидетельствуют реставраторы, представляло огромную трудность. Это хорошо видно по одной из фотографий (илл. 5), сделанных в процессе раскрытия: на ней оставлен контрольный участок черно-оранжевой темперной записи на нижнем поле слева (левая верхняя часть средника под записью и потемневшей олифой, на нижнем поле частично удалена двухцветная темперная запись). Обращает внимание и отмеченное реставраторами состояние иконной основы, не претерпевшей грубых ремонтов (доска не опилена, шпонки не стесаны, нет поздних железных скоб³ и пр.), как и левкаса, и авторского красочного слоя, почти не пострадавших при этих двух поновлениях. Приведу выдержку из реставрационного отчета Н.М. Ткачевой: «Думаю, что почти девственная поверхность красочного слоя иконы говорит в пользу ее периферийного происхождения. Икону почти не поновляли. По опыту знаю, насколько это характерно для икон с периферии, в отличие от калеченных-перекалеченных поновлениями и ремонтами икон псковских церквей. Столь незначитель-



6

6—8. Фрагменты иконы в процессе раскрытия (в косом свете).

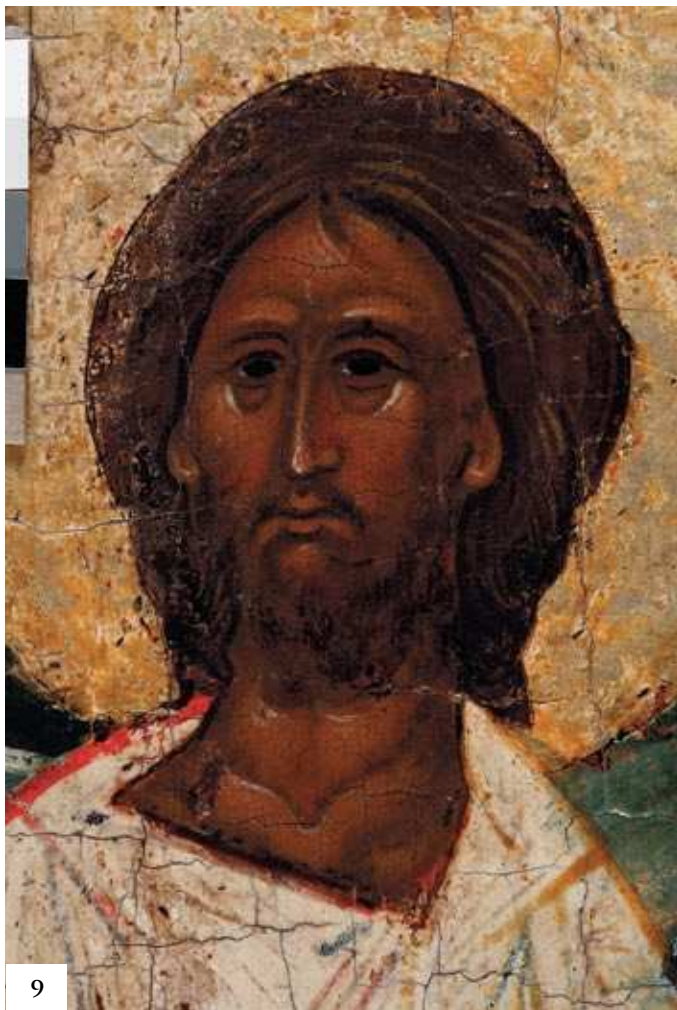
ная степень ободранности говорит сама за себя. Кроме того, еще лет 20 назад во многих храмах области на чердаках, хорах и в кладовках можно было обнаружить отдельные чиновные иконы XVI—XVII вв., оставшиеся без применения после перестроек XVIII—XIX вв. и переделок иконостасов конца XIX — начала XX вв.». (Реставрационный паспорт, фотографии в процессе реставрации находятся в архиве Музея Русской иконы).

Это редкая для древних икон сохранность основы свидетельствовала, по заключению Н.М. Ткачевой, о длительном провинциальном бытовании памятника. В городских храмах, где часто происходили изменения интерьеров, иконы подвергались многочисленным ремонтам, доски подгонялись к новым иконостасным рамам, а во время таких «реставраций» живопись неоднократно промывали и записывали. Это обстоятельство сказалось на изначально сложном состоянии сохранности многих икон Псковского музея, происходящих из храмовых ансамблей города, к тому же в большей своей части прошедших в 1960—1980-е годы «жесткую» реставрацию с растворителями, еще больше повлиявшими на плохую сохранность памятников. Подчеркиваем это особенно, ибо одним из обескураживающих специалистов доводов И.Л. Бусевой-Давыдовой в пользу поддельности нашего «Преображения» является именно его прекрасная сохранность...

Однако и на иконе «Преображение» (слава Богу!), действительно, дошедшей до нас в хорошем состоянии — не

только в силу удачно для нее сложившихся исторических обстоятельств, но и благодаря профессионально-музейной, чрезвычайно аккуратной и любовной к памятнику реставрации, следы ее многовекового бытования, безусловно, есть, и их немало (илл. 6—8). Они, в первую очередь, свидетельствуют о древности авторского слоя. В процессе бытования иконы в древесине, расположенной близко к сердцевине ствола, образовались тонкие глубокие трещины. На левой доске череда трещин расположена вдоль центральной оси, на правой доске — вдоль правой кромки и на боковой стороне. Трещина левкаса с застарелыми (то есть возможными лишь для долго жившего организма иконы) разрывами и загрязненными сочетаются, как мы уже отмечали, с разнохарактерным, в соответствии с плотностью красочного слоя, кракелюром, что также соответствует обычному облику древних памятников. Красочный слой на изображении горок и одеяний (кроме киноварных и темно-зеленых) довольно жидкий, с избыточным количеством связующего, — поэтому отчетливо прослеживаются характерные временные изменения, известные лишь в тех случаях, когда речь идет о средневековой (а не новой!) иконописи. Изменение коэффициента преломления связующего привело к тому, что живопись стала более прозрачной, почему во многих местах (в том числе даже на плотно-белом хитоне Христа) начал со временем просвечивать первоначальный рисунок. Отметим, что в данном случае это не авторский прием, а результат длительной жизни





9



10

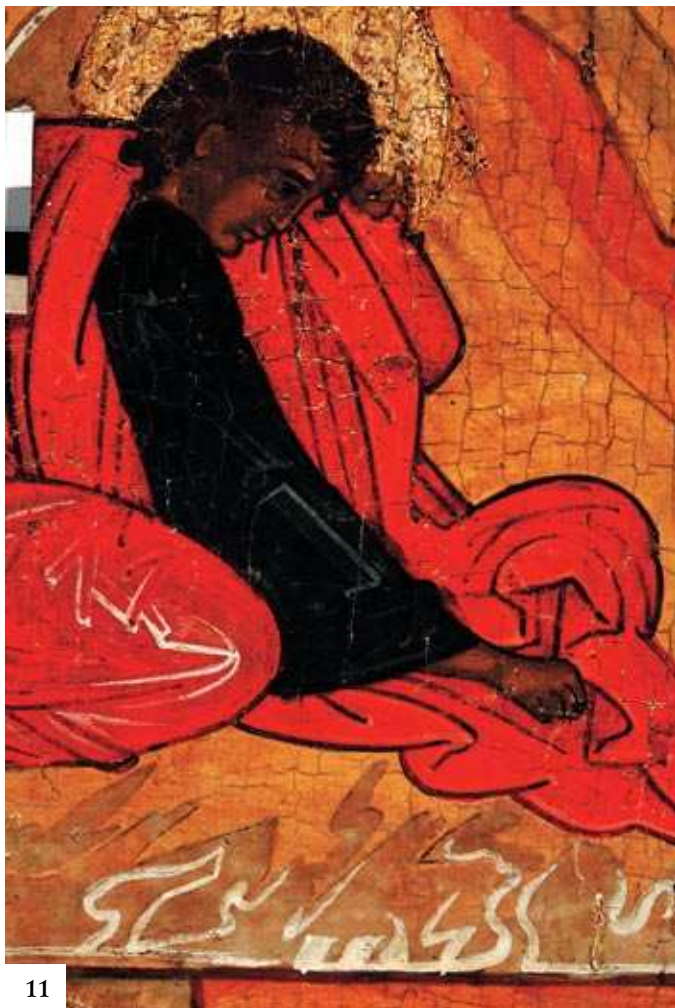
9–11. Икона «Преображение» из праздничного ряда иконостаса церкви Покрова погоста Знахлицы Псковского района. Конец 1530-х — начало 1540-х гг. Псков. Фрагменты иконы. Настоящее состояние.

иконы. Высветления драпировок также изменили свой оттенок и стали темнее основного цвета одежда, даже наблюдается хорошо известный эффект «негатива». Самые характерные временные изменения произошли с зеленым цветом — глауконитом, поэтому все темно-зеленые части изображения (мандорла, плащи) постепенно стали более темными и теплыми за счет олифы, впитавшейся в красочный слой. На изображении хитона Христа (белила с отдельными частицами угля и азурита) (илл. 10) местами сохранилась ассистная разделка сусальным серебром, лежащим на специальной клеевой основе, — сама она сохранилась почти полностью, а серебряные нити — фрагментарно. Столь же фрагментарно сохранилось золочение фона, что, как хорошо знают иконописцы и особенно фальсификаторы, имитировать на иконе чрезвычайно сложно. В данном случае это осложняется еще и тем, что при более позднем поновлении фон, поля и нимбы были перекрыты листовым двойником, который к нашему времени также оказался сильно потерянным.

Таким образом, исходя из всего комплекса технико-технологических и оптических исследований иконы, ее подлинность не вызывает никаких сомнений. Пatina произведения естественная, характерная для памятников,

просуществовавших во времени несколько веков. Ее элементами являются не только следы естественного старения, но и наличие фрагментов разновременных реставрационных вмешательств (XVIII, XIX, начало XXI в.), а также следы старых реставрационных воздействий (мелкие сопараллельные «зарубки», например, на верхнем поле от неострого, довольно крупного ножа или скальпеля XIX в.). Характер всевозможных утрат непосредственный, никаких имитационных приемов не выявлено. Подделать весь этот комплекс естественной патины не под силу даже современным фальсификаторам.

Гипотеза Н.М. Ткачевой о длительном провинциальном бытовании памятника полностью подтверждается историей его происхождения. Заманчивым было начать наше оппозиционное эссе именно с этих данных, поскольку, как известно, подтвержденный провенанс произведения искусства ставится и в музейном, но особенно во всем антикварном мире на первое место. Однако мы предпочли придерживаться этот важный аргумент, чтобы показать, что не история происхождения, а в первую очередь сам памятник является лучшим доказательством своей подлинности. В случае же с иконой «Преображение» поучительность этого правила чрезвычайно показательна.



11

В предыдущих публикациях нами было отмечено, что «происхождение иконы не установлено», а со слов первого владельца памятника, псковского реставратора Н.А. Гаврилова, она «была обнаружена в пригородной церкви под Псковом». В те годы (по понятным причинам) владелец скрыл ее название, беспокоясь за судьбу хранившихся там других икон. Ныне, когда ситуация изменилась и большая часть их, к несчастью, исчезла из действующего храма Покрова в древнем псковском погосте Знахлицы (илл. 12), реставратор, много лет работавший по его спасению от протечек и разрушения, рассказал о происхождении оттуда и иконы «Преображение», в годы запустения вынужтой из иконостаса и стоявшей среди прочих записанных образов. Каменная церковь Покрова Богородицы, по исследованиям архитекторов, была возведена в конце XV века, но сам погост, расположенный в тридцати километрах юго-восточнее Пскова по дороге на Порхов, впервые упомянут в писцовых и оброчных книгах Псковской земли лишь в 1580-е годы, когда упоминается и его иконостас с иконами.

Теперь настало время поговорить о главном аргументе И.А. Бусевой-Давыдовой, назвавшей свой подход к выявлению подделок «иконографическим методом». По мнению уважаемой исследовательницы, доказательством неподлинности памятника является факт использования иконописцем прориси, в данном случае, с известной праздни-

ной иконы из Николы Любяткова монастыря под Псковом (илл. 2). Что ж, конечно, когда мы имеем дело с двумя чрезвычайно близкими изображениями, могут появиться определенные подозрения. Но это отнюдь не означает, что существование двух очень близких композиций делает одну из них подделкой. С другой стороны, как же работает этот принцип, если в случаях настоящих фальсификаций (подобных иконе «Огненное восхождение пророка Ильи» из собрания В.А. Логвиненко, отнесенной рядом ученых к концу XIII века, или иконе «Богоматерь — Светопримная свеща», отнесенной самой же И.А. Бусевой-Давыдовой⁴ к искусству конца XV века), мы не знаем не только точных для них, но даже приблизительных образцов. А как же быть, когда в отношении других «поддельных» икон Ирина Леонидовна в качестве того же аргумента подчеркивает не полное, но лишь частичное заимствование иконографии, на чем стоит вообще вся средневековая живопись?

Может быть, естественнее начать с другого конца, и прежде всего, исходя из самого памятника, определить характер его подлинности, а затем уже применять для понимания символического и образного содержания всеми нами любимый иконографический метод исследования. Причем, по нашему глубокому убеждению, существо этого метода не имеет ничего общего с фактом констатации использования одной прориси... Как раз такое — глубокое проникновение в возможности иконографического языка — демонстрирует мастер псковской иконы «Преображение», который, не подозревая о существовании современного научного термина, применяет известную ему схему лишь для построения общей композиции, художественная же и содержательная стороны образа создаются им иными (прежде всего чисто живописными) приемами, как это и подобает подлинному иконописцу.

Композиция памятника, действительно, восходит к чрезвычайно близкой схеме одноименной иконы из праздничного ряда иконостаса Никольской церкви в Любятковом монастыре под Псковом, созданного, по нашему убеждению, в конце 1530-х годов ведущей артелью местных художников (Псковский музей. Инв. № ПКМ



12. Церковь Покрова в погосте Знахлицы (ныне деревня Назимово) Псковской области. Конец XV в.



13. Икона «Благовещение» из праздничного ряда иконостаса. Обнаружена в часовне деревни Пископово Гдовского района Псковской области. Псков. Конец 1530-х гг. Музей Русской иконы (Москва).



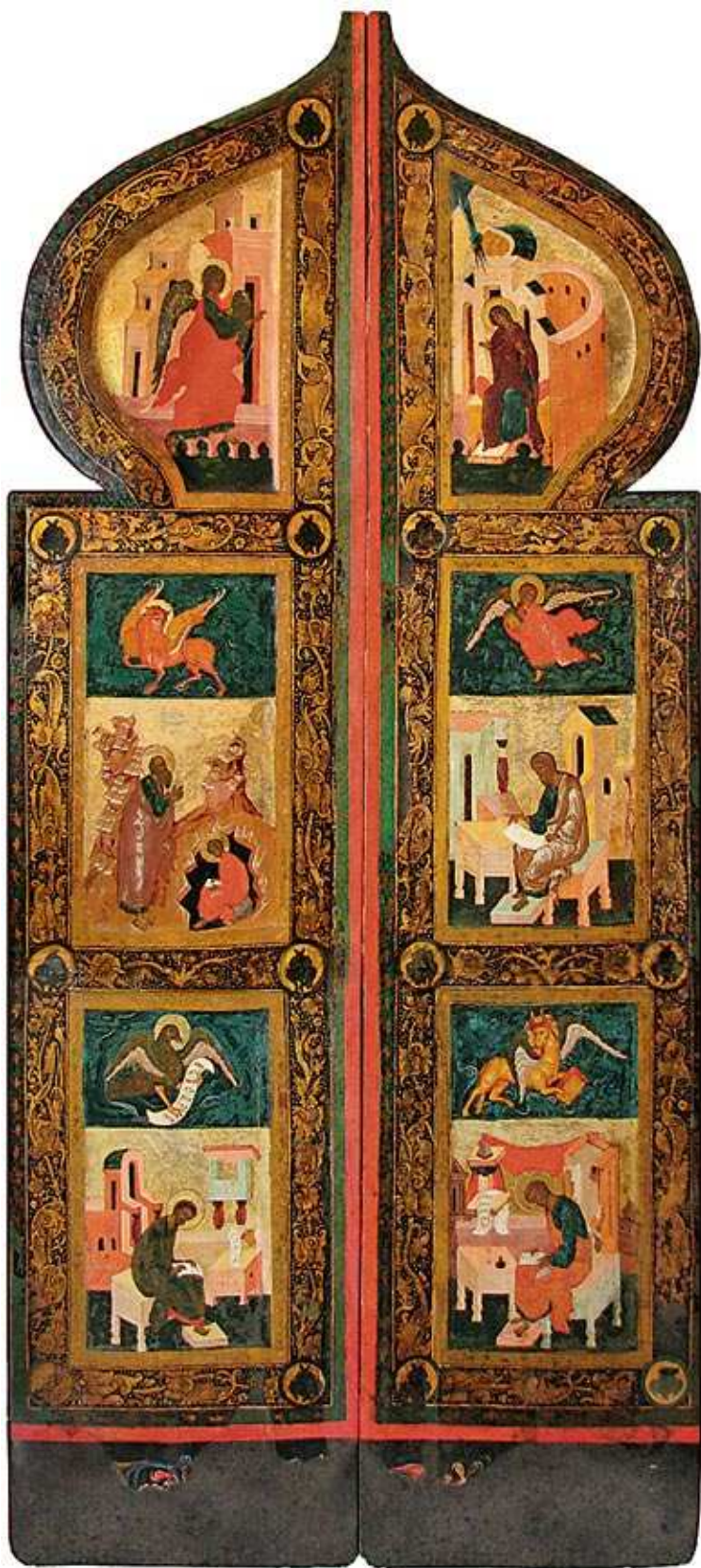
14. Икона «Благовещение» из праздничного ряда иконостаса церкви Св. Николая Любятова монастыря под Псковом. Конец 1530-х гг. Псков. Псковский музей.

1603. См.: Иконы Пскова. М., 2006. Кат. № 56, с. 212–213). Однако при всем очевидном сходстве прорись этого памятника никак не ложится на наше изображение, уже хотя бы в силу разновеликости произведений (77 55 и 85 61 соответственно). Поэтому автор «Преображения», безусловно, имея перед глазами Любятовский (но скорее аналогичный) образец, пользовался им так, как это делало большинство средневековых иконописцев. Напомним известные слова Епифания Премудрого, в конце XIV века (!) пораженного методом работы Феофана Грека: его *«никто и нигде не видел смотрющим на образцы, как это делают отдельные наши иконописцы, которые, во всем сомневаясь, постоянно ими пользуются, глядя туда и сюда, не столько работая красками, сколько принуждая себя смотреть на образец»* (Вздорнов Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983). А здесь речь идет не о рублевском времени, когда одни и те же композиции уже широко использовались в деисусных, праздничных и пророческих рядах иконостасов начала XV века⁵, а об искусстве XVI столетия, когда не только создавалось в сотни раз больше иконостасных образов и одни схемы вынуждены были повторять неоднократно, но и само понятие канона и образа было возведено в правило.

Полностью сохраняя композицию, автор «Преображения» мастерски меняет соотношение центральных образов (а это просто невозможно при слепом копировании): пророки Илья и Моисей чуть отодвигаются от Христа, их лики оказываются менее приближенными к мандорле. Идея причастности Божественной славе, так сильно выраженная в Любятовском празднике, в его иконе превращается в предстояние преображенному, явившему Божественную сущность Господу, поклонение Спасителю. Вот почему изысканные контуры склоненных и выдвинутых в пространство пророков столь эффектно смотрятся на золотом фоне. Справедливости ради отметим, что авторский рисунок иконы из частного собрания отличается гораздо большим мастерством и изысканностью, нежели графика любятовского мастера, безусловно, также (!!!) пользовавшегося прорисью. И она нам хорошо известна: это схема, которая лежит в основе московской по стилю иконы Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (около 1425)⁶ (илл. 3). Именно к ней восходят типичные позы ветхозаветных пророков — участников славы, «входящих» в ее сияние; движение стоящего (а не шагающего) пророка Ильи; а также выделение трех широких и равнозначных горных вершин — Фавора, Хорива и Синаи; расположение и образы упавших апостолов. Псковским мастером последовательно и точно повторяется прорись Троицкого праздника, заметно отличающегося от другой рублевской по времени иконы Благовещенского собора Московского Кремля (начало XV в.)⁷. Примечательно, что псковский мастер XVI столетия использовал столь раннюю московскую иконографию, в то время как в Новгороде, в среднерусских землях, да и в самой Москве с конца XV — начала XVI века была принята совсем иная схема: с характерной позой поднявшего правую руку Петра и развевающимся за спиной концом его плаща, с закрывшим лицо Иаковом, с шагающим (а не стоящим, как в рублевской схеме) пророком Ильей. Любятовская икона «Преображение», используя прорись в тесном для нее среднике,

демонстрирует некоторое изменение образца. Другое завершение имеют плащи пророков: уже закончив живописную отделку одежд, точно соответствующих московской иконе, художник легким красочным затеком, даже без описей, удлинил их концы. В то же время, в точности следуя образцу, он вытягивает фигуры с небольшими головами и прихотливыми силуэтами, повторяет рисунок складок и другие подробности, что возможно лишь при пользовании мастером бумажной прориси или копировании живописного памятника. Зависимость от них мастера красноречиво демонстрируют такие детали, как неожиданно и вынужденно оборванные контуры развевающихся плащей пророков, буквально «упертых» в лузгу средника. То же наблюдаем и относительно упавших фигур апостолов: Петр неестественно близко вписан в нижний угол, его нога почти уперлась в спину юного Иоанна, стопа которого также «вылезла» на нижнее поле, как и нимб Иакова справа. А его навзничь летящую фигуру мастер вынужден был «сморщить», чтобы вписать в отведенное прорисью, но не хватившее ему на иконе место. Копийный характер любятовского праздника доказывает постановка ног Христа, опирающихся не на горку, как это в большей степени чувствуется в нашей иконе, а на край мандорлы. Неестественно оказались срезанными в нижней части средника прямоугольные «уступы» горок (являющихся типичной чертой псковской живописи). В противовес мнению И.Л. Бусевой-Давыдовой, считающей их идентичными с нашей иконой, заметим, что здесь они написаны естественно, письмо их отличается живописной свободой, немислимой при обычном копировании. Можно заключить, что мастер Любятовского праздника пользовался прорисью большей по размеру иконы, сходной с нашей (шутки ради отметим, что это вполне могла быть она сама), и если исходить из предложенной концепции выявления подделок, то не является ли ею Любятовский образ?

Надо отметить и разительную разницу в исполнении обеими мастерами горок, общий рисунок которых сделан, безусловно, по одному образцу. И здесь мы вновь вынуждены возразить уважаемому оппоненту, считающему их копиями. Если иконописец любятовского комплекса пишет их сухими, однообразными по колориту, то автор «Преображения», напротив, чрезвычайно свободно и живописно украшает склоны горок киноварными всполохами, серо-сизыми притенениями (как мы отмечали, чрезвычайно сложного пигментного состава) и при этом нигде не нарушает средневековых законов обратной перспективы. Он не повторяет мотивы черной пещеры и однообразных откосов любятовской иконы, но, как подлинный живописец, созидает свое художественное видение преображенной и расцветшей вместе с чудесным явлением Господа земли. Живописный принцип проведен мастером чрезвычайно последовательно — не только в ландшафтной части иконы. Киноварная обводка вокруг правого рукава белого хитона Христа (илл. 10), отсутствующая на любятовской иконе, органична для псковской иконописи, как и цветные разделы теневых частей горок. Такой прием встречается и в иконе «Вознесение» первой трети XVI века, на ангельских одеждах одноименных образов иконостасов того же Любятова монастыря, церк-



15. Царские врата. Середина XVI в. Псков. НГОМЗ.



16. Правая створка Царских врат из Покровской церкви бывшего Княже-Озерского монастыря в селе Озера Гдовского района Псковской области. Псков. Третья четверть XVI в. Музей Русской иконы (Москва).

ви Николы со Усохи, 1536 г. Подобные нашему памятнику «следы» сильно утраченного серебряного ассиста демонстрируют одежды ангела иконы «Жены мироносицы у гроба Господня» начала 1540-х годов, обычно ошибочно связываемой с чином из церкви Жен Мироносиц во Пскове. Но особенно близок этот прием манере мастера иконы «Преображение» около середины XVI века из чина неизвестного происхождения (Иконы Пскова, 2006. Кат. № 68, с. 68; № 97, ил. на с. 97, 99), где подобным образом обведен кинovarью и левый рукав хитона Христа.

В искусстве Пскова второй четверти — середины XVI столетия сложилась исключительная ситуация: в это время в городе и его многочисленных монастырях, погостах и пригородах (Гдов, Врев, Опочка, Остров, Котельнич, Печоры и др.) развернулось невероятное по масштабам храмовое строительство, несколькими артелями строителей одновременно возводились десятки крупных каменных храмов. Их богатое живописное убранство, прежде всего огромное число икон для рядов высоких иконостасов (в среднем от 40 до 60 для каждой церкви), создавалось иконописцами, также объединенными в несколько артелей. Быстрое и высококачественное исполнение заказов было возможно лишь при разделении труда художников, использовании ими прорисей и образцов. Конечно, иконы в близстоящих городских храмах старались писать по разным композиционным схемам, но их легко повторяли, когда речь шла об иконах для далеких пригородных церквей. Именно такой пример представляют и рассмотренные иконы Преображения, и совершенно сходные — не только по иконографии, но и по прорисовке — праздничные образы Благовещения того же Любятова монастыря (ил. 14) и часовни в деревне Пископово Гдовского района Псковской области (Музей Русской иконы) (ил. 13), Царские врата из Псковского музея (ныне в НГОМЗ) (ил. 15)

и створка врат из Покровской церкви Княжеозерского монастыря под Гдовом (Музей Русской иконы. Восточнохристианское искусство..., 2010. Кат. № 16; № 20, с. 132—136. Ср.: Иконы Пскова. 2006. Кат. № 52) (ил. 16). Или все эти произведения, согласно выдвинутому принципу эксперта, следует отнести к разряду неподлинных?

В заключение хотелось бы затронуть очень важную, возможно, даже самую важную в этом и подобных случаях тему, — нашего нравственного, уважительного и профессионально-этического отношения как к коллегам, посвятившим изучению древнерусского искусства большую часть своей жизни и имеющим иную точку зрения, так и к древним памятникам, тем более иконам. Частая поспешность с решением вопроса об их подлинности (безусловно, основополагающего в экспертном деле), вызванная недостаточностью наших знаний, опыта, знаточества, подчас даже профессионализма, накладывает на произведения искусства то недопустимое клише, от которого гораздо труднее избавиться памятнику, чем однажды его наделить. Все же лучше ошибаться в другую сторону: на какое-то время оставляя подозрительную, но в любом случае, мастерски сделанную икону среди древних артефактов, а выводить ее из таковых лишь имея на руках неоспоримые данные, прежде всего материально-художественного характера, а не наши абстрактно-теоретические измышления. Оставлять их в числе древних, ...даже если на доказательство уходит значительное время (такой пример мы предлагаем рассмотреть в статье следующего номера журнала). Уверены, что это более достойный и профессиональный путь к изучению наследия нашего прошлого, демонстрирующий большие знания, благоговение и почтение к произведениям, созданным нашими предками.

Ирина ШАЛИНА, Виктор БАРАНОВ

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ **Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний.** Каталог выставки. Научный редактор и составитель И.А. Шалина. М., 2009. Кат. № 87. С. 396–399.
- ² **Музей Русской иконы. Восточнохристианское искусство от истоков до наших дней. Т. I. Памятники византийского и древнерусского искусства III–XVII веков.** Альбом-каталог/Научный редактор И.А. Шалина. М., 2010. Кат. № 17. С. 120–123.
- ³ Разошедшиеся доски во время реставрации были повторно склеены в шит с единой формой коробления. Шпонки и пазы были немного переделаны: к нижней части шпонок доклеена рейка толщиной 12–13 мм. Пазовая часть шпонок и сами пазы заново были подогнаны по форме друг к другу. Не до конца стянутый стык досок после склейки заполнили опилками с клеем.
- ⁴ Бусева-Давыдова И.А. «Богоматерь – Светопримная свеща» – уникальная новгородская икона XV в. Доклад на научной конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация». 17 октября 2007 г. Новгородский музей-заповедник.
- ⁵ Вопросу копирования и повторений много времени уделял в своих работах И.А. Кочетков, обнаруживший полное совпадение, вплоть до отдельных деталей

- в иконах деисусных и праздничных рядов иконостасов. Напомним такие известные примеры, как праздничные иконы Рождества Христова или Вознесения из иконостасов Троицкого, Благовещенского, Успенского соборов, а также образ Рождества Христова из Звенигорода (ГТГ), имеющий точные повторения в иконописи; идентичны схемы, лежащие в основе новгородских двусторонних табличек и многих праздничных икон. См.: Кочетков И.А. Опыт генеалогического изучения икон // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 281–287; Он же. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысла // Искусство древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 45–68; Он же. Русский полнофигурный деисусный чин. Генеалогия иконографических типов // Иконостас: Происхождение – развитие – символика. Редактор-составитель А.М. Лидов. М., 2000. С. 442–463.
- ⁶ Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М., 1996. Ил. 41.
 - ⁷ Шенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля: Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М., 2004. Кат. № 18.